·乐律学·

“十二律四清声”解

柏恒亮

（星海音乐学院 研究生部，广东 广州 510006）

摘要：“十二律四清声”是中国古代音乐理论叙述中常出现的一个说法，相关文献围绕着它出现了许多的讨论。文章从“十二律四清声”的产生、所指及其具体应用等方面进行研究，从文献中可以梳理出，“十二律四清声”的起源有两种说法，而“四清声”所指又有多种解释，进而引起诸家学者对于“四清声”使用与废止的广泛讨论。

关键词：十二律；四清声；凌犯

DOI：10. 3969/j. issn. 1008 - 7389. 2016. 02. 010

中图分类号：J612. 1 文献标识码：A 文章编号：1008 - 7389（2016）02 - 0081 - 11

中国古代音乐文献中有“十二律四清声”之说，《音乐百科词典》中的解释为十二律加黄钟、大吕、太簇、夹钟四律之清声，合十二律四清声[1]。但是，在中国古代音乐史中，对“十二律四清声”的具体运用情况到底如何？是否只用“四清声”？

笔者查阅相关文献之后，发现有谷杰先生《宋、明“十二律四清声说”的尊卑之义与自然之理》（以下简称“谷文”）[2]对此有所研究，但仍有可讨论之处。笔者沿着谷杰先生文中所提供的线索，对以上问题进一步探求，现将所得之一二分述于下，以供诸位方家指点。

一、“十二律四清声”源起

“十二律”在古代文献中早有记载，但是“四清声”的出现却显得十分突兀，其出现源于一次持续时间近两百年的音乐论辩。据《宋史·乐志》记载，宋代宫廷音乐自建隆年间（960 - 963）至崇宁年间（1102 - 1106），先后经历了和岘、李照、阮逸、杨杰与刘几、范镇、魏汉津等人主持的六次改革，其改革的初衷在于“始太祖以雅乐声高，不合中和”[3]2937。为何“雅乐声高”？据和岘等人讨论，因有宋以来，一直使用“王朴律”校订黄钟律高，而所定音律过高，无法演唱或演奏，故而李照在王朴律准的基础上“下三律”，得“李照乐”；杨杰、刘几则在“李照乐”上“下二律”，得“杨杰、刘几乐”；范镇则“比李照乐下一律”，得“范镇乐”，这样才使得雅乐“中和”。[3]2937其改革过程如下表：

收稿日期：2015 - 10 - 16

作者简介：柏恒亮（1990 - ），男，湖南永州人，星海音乐学院 2014 级硕士研究生，研究方向为中国古代音乐史。

表 1　宋代建隆至崇宁年间乐律改革示意表①

王朴乐	浊夷	浊南	浊无	浊应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	清黄	清大	清太	清夹
李照乐		黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	清黄						
杨杰乐			黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	清黄					
范镇乐	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	清黄							

从上表可以看出，李照在王朴律制的基础上“下三律”，使得王朴律中“四清声”仅余“清黄钟”；杨杰、刘几“下二律”，则王朴律中“四清声”仅余“清黄钟”、“清大吕”；到范镇，则王朴律中“四清声”已不复存在。就是在这样一场持续长久的改革中，关于“四清声”的有或无、用或废，各家产生了不同的见解，并将这种分歧一直持续到了明清时期。自宋至清，先儒对此事著述颇多，笔者从中梳理出两种有关“十二律四清声”的源起：其一为“钟磬十六说”；其二“王朴律准说”。

（一）钟磬十六说

“钟磬”为宫廷雅乐之“重器”，先儒多采用以钟磬为标准来判定古代乐律。“十六”，可解为“十二加四”，则正符“十二律四清声”。那么，“十六”之说是从何而来呢？

最早出现“二八”说法是在郑康成所注《周礼·春官·小胥》中：

> 凡悬钟磬，半为堵，全为肆。注：钟磬者，编悬之，二八十六枚而在一虡，谓之堵。钟一堵，磬一堵，谓之肆。[4]

单是这段文献，并不能说明，“十六”就是“十二律”加“四清声”。于是，持此说者，先引《汉书·礼乐志》中的一段文献，说明“十六”制式的钟磬编悬是古乐遗法：

> 至成帝时，犍为郡于水滨得古磬十六枚，议者以为善祥。刘向因是说上“宜兴辟雍，设庠序，陈礼乐，隆雅颂之声，盛揖攘之容，以风化天下。如此而不治者未之有也。”[5]

宋代杨杰也认为“汉承秦，秦未尝制作礼乐，其称古磬十六者，乃二帝三王之遗法也。”[3]2992 从这两段文献中，可以得出的是：这种“十六”的编悬模式，在先秦以前就已出现。然而，这仍然不能得出“十六”即“十二”加“四”的这一结论。

先儒为了解释“十六”为“十二加四”的合理性，便又有补充其历史根据，认为这种方式乃古往今来所“一定之制”：

> 《隋书·乐志》亦云“编钟上下皆八，合十六，钟悬一簨簴”②，是钟有十六也。《三礼图》亦云“编钟十六枚共在一簨簴”，是又钟有十六也。下至元明二史，一则曰“编钟一虡，钟有十六，范金为之”。一则曰“钟以铜为之，十六枚应十二律四清声”。则是十六钟之遗制尚存于册府而未坠者，此又钟数之不得不辨者也。[6]46

① 在《御制律吕正义后编》中，对范镇的改革有不同的表述“镇等因请择李照编钟编磬十二参于律者，增以王朴无射、应钟及黄钟、大吕清声以为黄钟、大吕、太簇、夹钟之四清声，俾众乐随之歌工咏之中和之声，庶可以考。请下朴二律，就太常钟磬择其可用者用之，其不可修者别制之”（见《御制律吕正义后编》卷八十六）。按其说法，“下朴二律”则与《宋史》所载之杨杰、刘几乐相同，其中必有所误。笔者上文均引《宋史》以示统一，同样亦将《御制律吕正义后编》所载置于此，以免误会。

② 此处与《隋书》原文略有出入，原文为“二曰编钟，小钟也。各应律吕，大小以次，编而悬之，上下皆八，合十六钟，悬于一簨簴。”见［唐］魏征，等《隋书》（卷十五），北京：中华书局，1977 年，第 375 页。

这段文字认为，从隋至元、明，均有确凿文献记载了“十六”这一编悬之制，且有明确将其表述为“十六枚应十二律四清声”的说法。虽有诸多文献对这一观点进行支撑，但在文献中还是能找出与“十六”为“十二律四清声”意见相左之言论，如《隋书·音乐志》载“二七”之说:

高祖龙潜时，颇好音乐，常倚琵琶作歌二首名曰《地厚》《天高》，托言夫妻之义，因即取之为房内曲。命妇人并登歌上寿并用之职，在宫内女人教习之初，后周故事悬钟磬法，七正七倍，合为十四，盖准变宫变徵凡为七声，有正有倍而为十四也。[7]354

这里认为，后周时期存在着另一种编悬方法，即“七正七倍，合为十四”。这种方法将变宫与变徵加入五声中，又以正声与倍声加以区分，共十四枚以用。

明代朱载堉《乐律全书》中又载“悬八用七”之说:

然求声之法，本之于钟，故国语所谓度律均钟者也，其编金石之法则历代不同，或以十六为一虡者，是谓悬八用七也。[8]

再有《乐纬·动声仪》中，有“宫为君，商为臣，君臣皆尊，各置一副，故加十四而悬十六。”[9]之说。

基于以上，有如陈旸者，认为“十六”之制非为宫廷编悬所一定之规。

总之，无论是从文献上看，“唐制以十六枚为小架，二十四为大架，天地宗庙朝会各有所施”[8]；还是从现今出土文物看，与秦代相近的曾侯乙墓出土编钟，亦未尝以“十六”的制式呈现。若是说唐代的“小架”为“十二律”加“四清声”，那么“大架”是否能解释为“十二律”加“十二清声”？“十六”之制固然是存在，但并不是唯一的编悬制度，这应该是可以肯定的。

(二) 王朴律准说

《朱子五经语类》中有“朴自以私意撰四清声”[10]这一说法。这里提及的“朴”，从内容上推断应指的是五代时期的王朴。那么，若是“自以私意”，为何后世要如此推崇呢？与王朴相关的音乐文献，当是《旧五代史》中记载的王朴那道奏疏。现将其与“四清声”相关内容摘录如下:

夫乐作于人心，成声于物，声气既和，反感于人心者也。所假之物，大小有数。九者，成数也。是以黄帝吹九寸之管，得黄钟之声，为乐之端也。半之，清声也。倍之，缓声也。三分其一，以损益之相生之声也。十二变而复黄钟之总数也。

……

遂以周法，以秬黍校定尺度，长九寸，虚径三分，为黄钟之管。与见在黄钟之声相应。以上下相生之法推之得十二律管，以为众管互吹，用声不便，乃作律准，十三弦宣声，长九寸张弦，各如黄钟之声。以第八弦六尺，设柱为林钟；第三弦八尺，设柱为太蔟；第十弦五尺三寸四分，设柱为南吕；第五弦七尺一寸三分，设柱为姑洗；第十二弦四尺七寸五分，设柱为应钟；第七弦六尺三寸三分，设柱为蕤宾；第二弦八尺四寸四分，设柱为大吕；第九弦五尺六寸三分，设柱为夷则；第四弦七尺五寸一分，设柱为夹钟；第十一弦五尺一分，设柱为无射；第六弦六尺六寸八分，设柱为中吕；第十三弦四尺五寸，设柱为黄钟之清声。[11]

以上文献，是王朴律的核心内容，他使用自制的律准对十二律管进行了改良。而先儒所谓“朴自以私意撰四清声”，应该就是此两段文字中“半之，清声也。倍之，缓声也”与“第十三弦四尺五寸，设柱为黄钟之清声”。

在笔者所见之文献中，这应当是首次出现以“清”这个字表述所谓“半之”之声。马来西亚学者潘筱蒨撰文认为，最早在音乐中使用“清”这一表述是在《左传》，且与“浊”并用。他认为使用“清浊”描述音乐，“是尊崇阴阳对立与儒家‘中和之美’的思想”。另外，他还在其文中讨论了“清”作为乐的一种，即“清乐”，在魏晋时期的的审美价值。[12] 显然，该文也只是将“清”作为一种对音乐的描述方式以及在特定的音乐形式中进行论述，并无涉及到清声为“半之”所得的问题。究竟“清”于何时开始有了“正声之半”的意思？抑或说第一个将“半之”之声称为“清声”的人就是王朴？且即便是王朴，但就王朴律准而言，其只用“十三弦”，即只有“一清声”——黄钟清而已，并无“四清声”的表述。所以，将“四清声”归为王朴“以私意”所撰，还需进一步证实。

以上两种对“十二律四清声”的源起归纳表明，“十二律四清声”与古代乐器的编悬制度，以及不同朝代律准高低有着密切的联系。就编悬制度而言，“十二律四清声”的使用，局限在十六枚编制的钟或磬上，抑或是其他类似的乐器上才能实现，这在某种程度上会限制了音乐的发展；而就律准的使用而言，“半之”所得的“清声”，又给了音乐以很大的展开空间。

二、“十二律四清声”所指

如上文所说，“十二律四清声”从其产生的源头看，存在两种解释。后人因此对“十二律四清声”存在着不同的见解。在“十二律四清声”的所指上，基于对“声”与“律”的不同见解，有将“四清声”以声命名和以律命名的区别：

（一）以律命名

1. “四清声”为清黄钟、清大吕、清太簇、清夹钟

持这种说法的占大多数，其缘由为“以避君臣凌犯”。何为“君臣凌犯”？在《文献通考》中有如下记载：

> 原四清之意，盖为夷则至应钟四宫而设也。夫五音，宫为君、商为臣、角为民、徵为事、羽为物，不相凌为之正，迭相凌为之慢，百王所不易也。声重浊者为尊，轻清者为卑，卑者不可加于尊，古今之所同也。故列声之尊卑者，事与物不与焉。何则？事为君治，物为君用，不能尊于君故也。惟君臣民三者，则自有上下之分不得相越。故四清声之设，正谓臣民相避，以为尊卑也。今若止用十二钟旋相考击，至夷则以下四管为宫之时，臣民相越，上下交戾，则凌犯之音作矣，此甚不可者也。[13] 17

马端临认为，“四清声”本来的意思就是为当夷则至应钟四律为宫之时所设置的。（见表 2）在五音中，宫、商、角、徵、羽分别对应君、臣、民、事、物，按此顺序排列，则可不相凌犯。声“重浊”为尊，声“轻清”者为卑。但事与物，即徵与羽可以不遵从，因为事与物都是君所用。唯独君、臣、民，即宫、商、角，上下不得相越。所以设立“四清声”用以避免出现尊卑失序。“谷文”中有一表格，可以解释上面这段文字，现将其摘录于下：

表 2　十二律四清声旋宫表

十二律四清声	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	清黄	清大	清太	清夹

黄钟均	宫		商		角			徵		羽						
大吕均		宫		商		角			徵		羽					
太簇均			宫		商		角			徵		羽				
夹钟均	羽			宫		商		角			徵					
姑洗均		羽			宫		商		角			徵				
仲吕均	徵		羽			宫		商		角						
蕤宾均		徵		羽			宫		商		角					
林钟均			徵		羽			宫		商		角				
夷则均				徵		羽			宫		商		角			
南吕均					徵		羽			宫		商		角		
无射均						徵		羽			宫		商		角	
应钟均							徵		羽			宫		商		角

从此表可以看出，“四清声”所设若遵从“尊卑之序”以避凌犯，固有其道理。夷则至应钟四均，商与角先后使用了“四清声”，避免了其使用正声，凌犯“君位”。此即为先儒所谓清声为何只有四，且为黄钟、大吕、太簇、夹钟四律清声之理。

2. “四清声”为林钟、夷则、南吕、无射之应声

这种以林钟为“四清声”之首的情况较为少见，这种说法存见于江永《律吕阐微》中，《律吕阐微》中载:

> 所谓四清者，非黄钟、大吕、太簇、夹钟之清声，乃林钟、夷则、南吕、无射之应声，其及仲吕、蕤宾者，黄钟、大吕之应声也。[14]

江永所持这种看法的依据与“开皇乐议”的内容有关。郑译认为“按今乐府，黄钟乃以林钟为调首，失君臣之义”，江永因此根据郑译所说，提出隋开皇年间使用的乐制，乃以林钟为调首。按照据杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》中所言“以林钟为调首”，是指这样的音阶而言:

表 3 以林钟为调首之音阶[15]259

黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	清黄
林	夷	南	无	应	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	清林
宫		商		角	清角		徵		羽		变宫	清宫

需要指出的是，这里的应声非“八音之乐”中的“应声”，当做“一音引起的同音或高、低八度音的共振相和”解[16]。因为在江永看来四清为林钟、夷则、南吕、无射之应声，同时相应的，仲吕、蕤宾为黄钟、大吕之应声。对应表 4 可以看出，以林钟律与黄钟律分别为调首，江永的“四清声”是成立的:林钟律为调首的音阶在出现第一个八度音，即清林钟时，其对应黄钟律为调首的音阶之清黄钟。即“四清声”为“林钟、夷则、南吕、无射之应声”。而相应的，黄钟为调首音阶中的仲吕、蕤宾即林钟为调首音阶的黄钟、大吕。故而，此处“应声”当做如是解。

江永之所以有如此解释，盖因先儒大多谓“四清声”为隋唐以前就已有之，他便引用此段文献证明，

其实“四清声”非黄钟、大吕、太簇、夹钟四律。因隋代初期所用，并非以黄钟为调首，而是以林钟为调首，故而在那个时代所产生的“四清声”应当为林钟、夷则、南吕、无射四律之清声。

（二）以声命名

1. “四清声”为清宫、清商、清角、清徵

明代瞿九思《乐经以俟录》中有“乐有清宫、清商、清角、清徵，而独无清羽说”[17]，其理由为“以羽居五调之末，更无他调相较以知其孰为正羽，孰为清羽，故独无清羽之名。至于宫、商、角、徵，则皆有可得而相较者。”[17] 所谓“与他调相较”，其方法云“如羽调之数少，而徵调之数多，则徵调谓之正徵”，反之则为“清徵”。这里的“羽调”、“徵调”从其叙述方式而言，与“羽声”、“徵声”无异。

根据《史记·律书》所载，设羽声之数为 48，徵声之数为 54。若羽声之数小于徵声之数，则徵为正徵，也就是正常的宫至羽的顺序排列；若要使羽声之数大于徵声之数，则在此将徵声取其半，即为 27，其音高当为高八度的徵，高于此时的“羽”，故而称“清徵”。以此类推，则正宫、清宫，正商、清商，正角、清角皆可得，独“清羽”不可得。因为这种比较方式，只有以本声之数与本声以上之声相较方能得出，“羽”之上再无有他声与之相较。用一句话概括就是：本声大于本声之上声，则本声为正；本声若小于本声之上声，则本声为清。

2. “四清声”为宫清、商清、角清、徵清

毛奇龄在《竟山乐录》中也有将“四清声”归于宫、商、角、徵之清声的说法。首先要说明的是，毛奇龄的乐律理论不同于其他人，他对于十二律配以五声、四清声的看法如下表：

表 4 毛奇龄之十二律配五声、四清声[18]21

十二律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
五声四清声	宫	变宫	商	角	徵	变徵	羽	宫清	变宫清	商清	角清	徵清

在表中有三处值得注意：其一，大吕配以变宫音；其二，从太簇商至蕤宾羽，声与声之间并无相隔律；其三，从林钟律开始，回到了宫音上。这三处与他人对十二律的认识是完全不一样的。

毛奇龄认为：

> 四清声者，黄钟、太簇、夹钟、姑洗也。
>
> ……
>
> 宋儒妄为解说，谓夷则、南吕、无射、应钟四律管短，故减黄钟、大吕、太簇、姑洗四管之半以为清声，而不知夷则四律，正黄钟四律之清声也。且不知除中吕、蕤宾七律之外，即林钟，亦清声也。[19]13-14

在这里，毛奇龄认为，“四清声”为黄钟、太簇、夹钟、姑洗，其实他并未说清楚。结合上下文，笔者将其补充完整，实为“四清声者，黄钟、太簇、夹钟、姑洗之清声也。”结合表 3，他所认为的“黄钟之清声”实为“林钟律”；其次，为何是“黄钟、太簇、夹钟、姑洗之清声”？是因为毛奇龄认为“变声”虽有“清”，但在具体使用中是不用的。

他认为，“清声”并非“减黄钟、大吕、太簇、姑洗四管之半”，而是“夷则四律”（夷则、南吕、无射、应钟）为“黄钟四律”（黄钟、大吕、太簇、姑洗）之清声。因为在他看来，仲吕（原文中为“中吕”）、蕤宾之上，从林钟律开始，都是“清声”。从表中我们可以看到，所谓“夷则四律，正黄钟四律之清声也”其实是不准确的，应该是“林钟至应钟五律为黄钟至姑洗五律之清声也”。其所谓“四清声

者，黄钟、太簇、夹钟、姑洗也”①，在笔者所见文献中，持此意见的唯有毛奇龄一人而已，也正符合梁启超对其有“有天才而好立异，故其书往往有独到处”[20]之评价。

基于以上论述，毛奇龄认为“四清声”当为林钟为宫清开始，南吕商清、无射角清、应钟徵清，进而推导出以下观点:

> 第一声为宫声，则第六声为宫清。第二声为商声，则第七声为商清。推而至于第八第九皆然。然而止于第九声无第十声者，以羽声无清，凡歌声曲调器色无不止于是而不可上也。再上则出调矣。故曲调名九宫不名十宫以是也。此即古所称《九歌》《九则》，《楚辞》所称《九章》《九辨》《九叹》者，此亦自然之成数，不可强也。[18]11

毛奇龄的“四清声”是建立在他的“十二律配以五声、四清声”理论中的。他认为: 九声者，五正声加四清声也。五正声为宫至羽五声，四清声指宫清至徵清四声。为何只有四，主要依据有二，其一谓“再上则出调”，意为歌者不可唱，器色不可奏; 其二为“自然之成数”，将“四清声”与“五声”合为“九声”，认为“九”乃“自然成数”，不可改，故而只有“四”。

(三) 其他

除上述三者之外，另有“四清声”为宫清、商清、角清、变宫清 “四清声”为黄钟、大吕、太簇、姑洗。其分别出自《乐律表微》与《竟山乐录》。

《乐律表微》载:

> 清声者，五声一清一浊相应，宫、商、角，浊也，有宫清、商清、角清三声。徵、羽清也，有浊倍各一声。此五声一清一浊生于十日者也。
>
> 四清声者，五声为正声，而宫清、商清、角清及变宫清为四清声也。按《新唐书·乐志》，变宫调在羽音之后清宫之前，荀勗笛律则变宫倍之，使下在正宫之前为浊声，故变宫得有清声也。

按照上面的说法，此处的“清声”、“四清声”中的“清声”含义是不一样的。这里的“清声”是与“浊声”对应的，宫、商、角本浊，故而有宫、商、角三清声; 徵、羽本清，故而有徵、羽二浊声。合为五清、五浊，共十声。而“四清声”则指的是，宫清、商清、角清、变宫清。之所以有“变宫清”的原因是: 根据荀勗笛律，将变宫的管长加倍，成为低于宫音的变宫浊音，则与之相对出现变宫清音。

《竟山乐录》中，已有“四清声者，黄钟、太簇、夹钟、姑洗也”，然在此之前，毛奇龄言“四清声”演变之过程，又有如下记载:

> 第人知四清不知五清，因不识大吕之为变，用而自黄钟数起，以次挨列，则又每多于四清之数。于是唐乐去夹钟，以黄钟、大吕、太簇、姑洗为四清。宋仁宗朝又去姑洗，以黄钟、大吕、太簇、夹钟为四清。[19]13

首先，“五清”是包括“变宫清”在内的“清声”，毛奇龄认为大吕为变宫，故而有变宫清，但是存而不用。其后又提到“唐乐去夹钟，以黄钟、大吕、太簇、姑洗为四清”。关于“唐乐去夹钟”，笔者并未在文献中查阅到相关信息，但在《文献通考》中载有:

> 礼书曰: 后世宗郑氏说，用四清声以为夷则、南吕、无射、应钟四宫，管短则减黄钟、大吕、太簇、姑洗四管之半以为清声而应之，则乐音谐。[13]16

---

① 相关内容可查阅毛奇龄《竟山乐录》《皇言定声录》，此不赘述。

在《文献通考》这段文字中，“用四清声以为夷则、南吕、无射、应钟四宫”是“四清声”之用于最广泛者，以避“君臣凌犯”。若如此，“四清声”还是应当为黄钟、大吕、太簇、夹钟四律，也就是“管短则减黄钟、大吕、太簇、夹钟四管之半以为清声而应之”。所以，笔者以为，在《文献通考》中的“姑洗”，应为“夹钟”之误。至于毛奇龄所提到“唐乐去夹钟”，笔者无法进行进一步考证，只能存疑。

以上便是笔者根据历代文献中所记载的“四清声”所分之三类。“十二律四清声”的所指在“声”和“律”的不同见解中，并未达成一种共识。基于此，对于“四清声”的使用与废除，也就成为了一个争论的焦点话题。

三、“十二律四清声”之废与用

在宋代制定礼乐的时候，出现了“四清声”或用或废的争议，而此争议一直延续到明清时期。各家众说纷纭之际，也使得“四清声”的实质愈辩愈明，笔者从历代文献中整理出以下几点。因“四清声”之论辩所起，源于废除“四清声”，故先从废“四清声”谈起。

（一）废“四清声”

宋朝李照在改定旧乐的过程中，将旧乐，即王朴律准的基础上，下三律而行，从而导致以王朴律所制定的音乐中，失去了大吕清至夹钟清这三声，导致“四清声”不可用。然而在他所阐述的观点中并未明确指出欲废“四清声”，只不过后人认为，正因为李照对旧乐进行了改定，才导致“四清声”被废除，故而李照被认为是废除“四清声”之人：

> 仁宗留意音律，判太常燕肃言器久不谐，复以朴准考正。时李照以知音闻，谓朴准高五律，与古制殊，请依神瞽法铸编钟。既成，遂请改定雅乐，乃下三律，錬白石为磬，范中金为钟，图三辰五灵为器之饰，故景佑中有李照乐。[3]2937

李照的本意是想在王朴律的基础上，下三律以成乐。其原因正如上文所提到，因王朴律过高，声不可及，以致清声废而不用。据《中国古代音乐史纲》中载，王朴律尺“长 235.8 公厘，其黄钟律管长 212.22公厘，径 7.074 公厘，频率 379.4471V. D（g^1—）。”[15]281 按王朴律推算，则“四清声”音高，皆在 g2 以上，也确如宋太祖所言，“以雅乐声高不合中和”。故而李照下其三律，将黄钟律高降低至以 e^1，这样方能符合实际。李照还认为，“十二律，声已备，余四清声乃郑卫之乐，请于编悬止留十二中声，去四清声，则哀思邪僻之声无由而起也”。[3]2949－2950

其后，又有陈旸附议此说，但他是明确主张“四清声”需要废除。在其《乐书》中有如下记载：

> 彼谓黄钟至夹钟四清声以附正声之次，原其四者之意，盖为夷则至应钟四宫而设，既谓黄钟至夹钟为之，又谓为夷则至应钟而设，是两“四清”也。……又况既有黄钟矣，又有黄钟清焉？岂古人所谓尊无二上之旨哉？[21]

陈旸认为，黄钟至夹钟“四清声”，是用以附加于正声之外，以供正声使用，此为其一；为夷则至应钟四宫而设之“四清声”，是用以夷则至应钟旋宫为用，此为其二。而其提出“尊无二上”之说，正中讲究“以避君臣凌犯”之说者软肋：既然强调“君臣相避”，那为何有“两君”？此外，据《律吕正义后编》所言，陈旸还从“悬钟之数”这一角度，阐述“四清声”所依据之“钟磬二八十六”并非古制：

> 宋陈旸独谓钟磬编悬古钟不过十二，而博引服？之十九钟、牛宏之十四钟、梁武之二十一钟、公孙崇之二十四钟，及唐之兼用十六钟与二十四钟之制。[6]47

后世对陈旸所论不以为然者亦有之。江永认为 ‘陈氏《乐书》其主意大约以为，先王之乐唯有五声十二律，后世乃有二变四清，此皆郑卫之音。凡八音之器皆当去二变、四清以复古。此耳食之学、粗率之见，未尝深思细考，其故者也。”[22]

（二）用“四清声”

既有废“四清声”者，那必然有反对废“四清声”者。反对者一般从两个角度对废“四清声”者加以驳斥，其一为不用则有“凌犯”之声；其二，此乃古之传统，不可废除。下面分条详述。

冯元认为：

> 今照欲损为十二不得其法稽诸古制，臣等以为不可。且圣人既以十二律各配一钟，又设黄钟至夹钟四清声以附正声之次。原四清之意，盖为夷则至应钟四宫而设也。夫五音，宫为君、商为臣、角为民、徵为事、羽为物，不相凌为之正，迭相凌为之慢，百王所不易也。声重浊者为尊，轻清者为卑，卑者不可加于尊，古今之所同也。故列声之尊卑者，事与物不与焉？何则？事为君治，物为君用，不能尊于君故也。惟君、臣、民三者，则自有上下之分不得相越，故四清声之设，正谓臣民相避，以为尊卑也。今若止用十二钟旋相考击，至夷则以下四管为宫之时，臣民相越上下交戾，则凌犯之音作矣，此甚不可者也。[3] 2950

这段文献在先儒反驳废“四清声”中多被引用。但在《乐律表微》中，对此却有另一解。其文曰：

> 若专言钟磬之四清，则十二宫有清声者四，黄大二，太夹一；以清声备五声者四，夹姑之羽及仲蕤之徵羽；至林夷，则羽浊而宫清，南无应则徵羽俱浊于宫，已不能尽合清浊尊卑之序。[23]

这段文献对于“十二律四清声”之用于“凌犯”之说，颇有独到见解，且未见有他人与其相似。参照表2，首先，“十二宫有清声者四，黄大二，太夹一”。意思是在十二律旋相为宫时，清黄钟与清大吕会使用到两次，即夷则、无射律为宫时，会用到清黄钟，清黄钟分别为角与商；南吕、应钟律为宫时，会用到清大吕，清大吕分别为角与商。

其次，“以清声备五声者四，夹姑之羽及仲？之徵羽”。意思是当夹钟、姑洗为宫时，羽音分别处于黄钟、大吕，低于夹钟、姑洗，当以清声备之；当仲吕、蕤宾为宫时，徵、羽分别处于黄钟、太簇及大吕、夹钟律，亦低于仲吕、蕤宾，当以清声备之。

最后，“至林、夷，则羽浊而宫清，南、无、应，则徵、羽俱浊于宫，已不能尽合清浊尊卑之序”，意思是林钟、夷则、南吕、无射、应钟为宫时，徵、羽都相应浊于宫，不合“清浊”尊卑之序。

看来，除了君臣民事物之尊卑之序，还有“清浊”尊卑之序。若按“清浊”尊卑之序，则用“四清声’，‘凌犯”之音亦会出现。‘凌犯”和“尊卑之序”之观念，对于“四清声”的解释产生了巨大的影响。

四、关于“凌犯之说”

“凌犯之说”的相关问题讨论，源于笔者在整理文献时的思考。“凌犯之说”多次被用于解释为何十二律需要“四清声”以及为何只有“四清声”。

就笔者目前所见之文献，在音乐上，使用“凌犯之说”起于宋代关于“四清声”的论辩。那么，“凌犯”究竟有没有其合理性？用“凌犯之说”真的能尽其解释“四清声”之用吗？

笔者在此先引一文献，《律吕阐微》中有专论“乐无凌犯之说”，其文曰：

> 譬如人主君，天下臣民事物皆君所统，岂论其年之长幼哉？正宫之位在清浊之间，徵羽在宫前，

商角在宫后，徵羽仍有清声在商角后以应之。譬如人君出入，前有驱后有殿，岂必以在前者为尊，一有过其前者即谓之陵犯哉？宫之所在或为小声，商角徵羽皆在其前亦可也。故乐初无陵犯之说，非谓徵为事羽为物者不必避，商为臣角为民者即当避也。[24] 6

这段文字深入浅出地解释了“乐初无凌犯之说”。再有，按先儒所言，“四清声”古已有，若以三分损益法推之，则黄钟为宫，生下四度之林钟为徵，后又有黄钟宫下方三度之南吕为羽，则徵、羽均浊于宫，岂可言此处徵、羽“凌犯”于宫哉？故“乐初无凌犯之说”可见矣。

此外，言“凌犯之说”者，必与钟磬编悬相为依托；言“清声”只有四者，亦与钟磬编悬相为依托。若脱离钟磬编悬，以其他器色言之，则两者皆不适用“如弹琴者用二弦为宫，则大弦之散声不可弹，以下迭差至第五弦为宫，则前四弦皆不可弹，有此理法乎？吹管者或用上孔为宫，则以下诸孔皆不可放，将何以成曲调乎？”[24] 8

再者，若是倍林钟为宫，那么四清声就是林钟、夷则、南吕、无射四律了。又如，古琴调弦，第一弦为林钟徵，那么第六弦为少徵。说到这里，笔者认为，“四清声”在具体音乐使用中的范围似乎越来越小，甚至可以说，局限在钟磬编悬以“十六”排列，且以首钟为黄钟律这一范围中。而对于其他乐器而言，则“十二律四清声”即使存在，亦不为独有，是与十三管之和一清声、十九管之巢七清声、二十五弦之瑟十二清声，等等，所共存的。

五、结语

综上所述，笔者得出以下结论：

其一，“十二律四清声”之源起有两种，分别为“钟磬十六”、“王朴律准”。两者均有各自的文献支撑，但均无确凿证据表明，“十二律四清声”出于这两者中之一。把两者综合起来看，“十二律四清声”之说的源起，应该是历史依据与具体实践中所产生的一种理论。而支持这两种源起的学者，所站角度有二：一为维护君臣之礼节；二为实际运用之必然。

其二，“十二律四清声”有多种不同的表述方式，本文通过文献梳理，可从“声”与“律”这两方面得出三个具有代表性的表述及其他散见于文献中的表述。这几种说法从客观上说明，古人在“四清声”的理论及实际运用上较为多样，并没有达成一种共识。

其三，在“十二律四清声”用与废的争论中，“钟磬十六说”之弊病渐渐凸显，笔者认为“十二律四清声”之说法，在实际演奏中并非适用于所有乐器，带有一定的局限性。

其四，“凌犯之说”实为先儒用于维护“十二律四清声”的合礼法性所提出。虽然如此，但在实际运用上又有其一定的合理性，是礼法与实践共同的产物。

总之，长期困扰先儒的“十二律四清声”，或许正如谷杰文中所言，是“尊卑之义”与“自然之理”的产物。但围绕它所进行的长期讨论，为中国古代乐律学理论的发展提供良好的帮助。正如后来围绕着“燕乐”、“同均三宫”所进行的具有历史性的争议性话题一样，都是一个学科长期发展、进步的有效助力，值得我们持续关注。

参考文献：

[1] 缪天瑞，主编. 音乐百科词典［M］. 北京：人民音乐出版社，1998：492.

[2] 谷杰. 宋、明“十二律四清声说”的尊卑之义与自然之理[J]. 浙江职业艺术学院学报，2013（1）：24－30.
[3]［元］脱脱. 宋史：乐志：卷一百二十六[M]. 北京：中华书局，1977.
[4]［汉］郑玄，注.［唐］贾公彦，疏. 周礼注疏：卷二十三[M]//文渊阁《钦定四库全书》. 台北：商务印书馆，1986：14.
[5]［汉］班固. 汉书：卷二十二[M]. 北京：中华书局，1977：1033.
[6]［清］允禄. 御制律吕正义后编：卷六十二[M]//文渊阁《钦定四库全书》. 台北：商务印书馆，1986.
[7]［唐］魏征. 隋书：卷十五[M]. 北京：中华书局，1977.
[8]［明］朱载堉. 乐律全书：卷十四[M]//文渊阁《钦定四库全书》. 台北：商务印书馆，1986：13.
[9]［日］中村璋八，安居香山，辑. 乐纬·动声仪[M]//《纬书集成》（中）. 石家庄：河北人民出版社，1994：543.
[10]［清］程川，编. 朱子五经语类：卷七十六[M]//文渊阁《钦定四库全书》. 台北：商务印书馆，1986：8.
[11]［宋］薛居正. 旧五代史[M]. 北京：中华书局，1976：1938－1939.
[12]［马］潘筱蒨. “清”与“清乐”考论[J]. 黄钟，2012（1）：75－81.
[13]［元］马端临. 文献通考：卷一百三十四[M]//文渊阁《钦定四库全书》. 台北：商务印书馆，1986：17.
[14]［清］江永. 律吕阐微：卷七[M]//文渊阁《钦定四库全书》. 台北：商务印书馆，1986：3.
[15] 杨荫浏. 中国古代音乐史稿[M]. 北京：人民音乐出版社，1981.
[16] 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部，编. 中国音乐词典[M]. 北京：人民音乐出版社，1984：467.
[17]［明］瞿九思. 乐经以俟录[M]//《四库存目丛书·经部一八四》. 济南：齐鲁书社，1997：93.
[18]［清］毛奇龄. 竟山乐录：卷一[M]//文渊阁《钦定四库全书》. 台北：商务印书馆，1986.
[19]［清］毛奇龄. 竟山乐录：卷三[M]//文渊阁《钦定四库全书》. 台北：商务印书馆，1986.
[20] 梁启超. 中国近三百年学术史[M]. 北京：商务印书馆，2011：208.
[21]［北宋］陈旸. 乐书：卷一百一[M]//文渊阁《钦定四库全书》. 台北：商务印书馆，1986：12.
[22]［清］江永. 律吕新论：卷下[M]//文渊阁《钦定四库全书》. 台北：商务印书馆，1986：24.
[23]［清］胡彦昇. 乐律表微：卷三[M]//文渊阁《钦定四库全书》. 台北：商务印书馆，1986：22.
[24] 江永. 律吕阐微：卷十[M]//文渊阁《钦定四库全书》. 台北：商务印书馆，1986.

【责任编辑：吴修文】